

MŁODA MUZYKA

Rok I. Warszawa, 15 grudnia 1908 r. № 6.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: rocznie 2 rb. 40 kop.; W kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.
" półrocznie 1 rb. 50 kop. " " " półrocznie 2 rb.

Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Wspólna N-r 49.**

Redaktor i wyd. **Roman Chojnacki.** Kierownik literacki **Stefan Gacki.**

TREŚĆ NUMERU.

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 – 30 grudnia).

16 grudnia 1770 ur. się Beethoven.
" " 1861 um. Karol Lipiński.
17 " 1870 " Mercadante.
" " 1749 ur. się Cimarosa.
18 " 1786 ur. się K. M. Weber.
" " 1737 um. Stradivarius.
" " 1861 ur. się Mac Dowell.
20 " 1847 wystawienie po raz pierwszy dwuaktowej „Halki" w sali domu Müllera.
" " 1872 ur. się Lorenzo Perosi.
" " 1899 zatwierdzenie ustawy Towarz. śpiew. „Lira" w Łodzi.
21 " 1890 um. Gade.
22 " 1808 pierwsze wykonanie symfonji pastoralnej Beethovena w teatrze „An der Wien".
23 " 1830 ur. się Ad. Müncheimer.
" " 1855 Edw. Reszke.
24 " 1898 um. Eug. Pankiewicz.
" " 1891 zawiązanie Sekcji Moniuszki przy Warsz. Tow. Muz.
25 " 1840 ur. się Czajkowski.
27 " 1860 ur. się F. Dreyschock.

ODPOWIEDZI REDAKCJI.

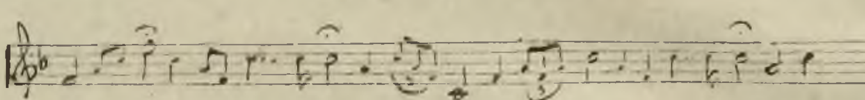
W-ny prof. Lalewicz w Krakowie. Za życzenia składamy serdeczne podziękowanie.

W-na Wróblewska, kursy myzyczne w Grodnie. Odpowiemy listownie.

W-ny Rosen w Włocławku. Dziękujemy za pracę. Część będzie zamieszczona w następnym numerze.

W-ny K. w Sosnowcu. Z braku miejsca korespondencję zamieścimy dopiero w N-rze 7.

Czytelniczce „Mł. muz." Na wieży Jasnogórskiej żadne hejnały nie są grywane. Wprawdzie rano i przed wieczorem członkowie stałej orkiestry klastornej grywają na zewnątrz, u szczytu kaplicy znane pieśni religijne, lecz tych nie można nazwać hejnałem. Takie same pieśni wygrywa co godzina i co kwadrans na dzwonach zegar na wieży kościoła Jasnogórskiego, lecz ze zwzględu na fałszywe dostrojenie dzwonów muzyka ta pozostawia dużo do życzenia. Hejnał na wieży Marjackiej w Krakowie (który przytaczamy)



grany jest przez trębaczy co godzina. Dawnemi czasy hejnał grywano tylko na kilka tygodni przed Bożem Narodzeniem do północy aż do rana.



Henryk Melcer.

Mało polskich muzyków było tak bardzo długo ignorowanych przez polskie społeczeństwo, jak Henryk Melcer. W innych warunkach artysta tej miary, tak głęboko umiejący czuć i myśleć muzycznie, znalazłby nie garstkę, lecz moc wielbicieli. Otóż ta garstka właśnie dowodzi, że Melcer jest artystą wytrawnym i obojętnym na poklask koncertowej gawiedzi. Bruździli mu szan. koledzy—wszak Melcer jest wysoce utalentowanym! Bruździli krytycy — gdyż z nimi Melcer nie pragnął nigdy zawrzeć bliższych stosunków i nie prosił o uznanie, „pochwały“, wzmianeczki, albowiem godność artysty jest dla Melcera przykazaniem sztuki. Bruździł mu wreszcie los — albowiem Melcer nie umie pisać „dla zysku“, w przeciwieństwie do innych „mistrzów“, którzy nauczywszy się rzemiosła i znajomości gustów niewybrednej publiczności, płodzą straszliwie a „wszechstronnie“ magazyny kompozycji, które, ponieważ ukazują się za rogatkami Warszawy, przeto są wychwalane przez usłużnych reporterów jako „znane lepiej za granicą niż u nas.”

Ale nareszcie ocknięto się i oddano Melcerowi ster jedynej polskiej instytucji koncertowej, rozporządzającej wytrawną orkiestrą. Późno przyszła ta rekompensata, ale przyszła. Bądźmy szczęśliwi, że dyrektorem Filharmonji został ten, o którym jako o człowieku i jako o artyście można z olimpijskim spokojem powiedzieć, że jest *bez skazy*. Jako artysta, który tyle rozczarowań i zawodów doznał w życiu, będzie umiał oszczędzić ich swym młodszym kolegom, gnębionym do niedawna przez potentata podwójnej buchalterji i tych, których tenże uznał za swych współpracowników. Melcer, jako muzyczny „chevalier sans reproche“, poprze swych kolegów, jak na to zasłużyli. Przebywając tyle lat u obcych, poznał Melcer kulturalne zwyczaje muzyczne, nakazujące kierownikom instytucji muzycznych popierać młode i niemłode talenty — a zakazujące jednostronności, na której cierpi dobro artystyczne każdego narodu, każdego kraju. Melcer dał już tego dowody. Okazał

się lepszym patrjotą niż ci, co dużo mówią i piszą o patrjotyzmie w muzyce, a prywatnie gnębią ją, kierując się zazdrością

* * *

O kompozycjach Henryka Melcera pisano niewiele. Główny powód tego faktu leży w tem, że dopiero niedawno je wydano — i to w niewielkiej liczbie. Melcerem nie zajmowano się zbyt skwapliwie, owszem do niedawna nie brakowało i nie brakuje takich, którzy przy okazji zaszczycają artystę, znanego z prawości, skromności i godności in rebus humanis et artificibus, kolcami swego pióra. A zatem „caveas publicum, ne quid detrimenti res artificium capiat!“ Możnaby księgę spisać, gdyby się chciało ilustrować koleje naszych muzyków młodszych. Starsi bowiem pojawili się w chwili, gdy jeszcze nie było tych „znawców.“ Jako wybitny pianista, dysponujący obszernym programem od Bacha do Regera, tworzy Melcer głównie w zakresie fortepianowej muzyki. Wzbogacił też ten rodzaj muzyki dwoma koncertami (e-mol i c-mol) i szeregiem mniejszych utworów (9). Nie są to utwory pisane na fortepian tylko dlatego, że ten instrument jest najpopularniejszym, że więc znajdą najlepszy stosunkowo zbyt. Pisanie „dla zysku“ a twórczość Melcera—to dwa, nic z sobą nie mające wspólnego, pojęcia. (Najlepszym dowodem jest, że Melcer mało wydaje drukiem). Nie jest to również „eine Pianistenmusik", muzyka pisana przez wirtuoza, znającego swój instrument i swoją technikę, wiedzącego, jak pisać efektownie, „brylantowo“, aby się podobać nawet wtedy, gdy utwór sam w sobie jest pusty lub niewiele mówiący. Zapewne — Melcer nie pisze dla tych, którzy jeszcze nie zgłębili techniki fortepianowej i nie znają subtelności różnych rodzajów uderzenia, nie wiedzą, co można, a czego nie można wydobyć z tego pozornie jednostajnego w barwie instrumentu, co brzmi dobrze a co źle. Melcer zatem daje wzorową fakturę techniczną, widzianą przez pryzmat natury fortepianu; pod tym względem jest on jednym z tych muzyków polskich, których znaczenie polega na przyswojeniu naszej muzyce fortepianowej tych wszystkich odkryć, jakie Chopin, Liszt, Schumann, Czajkowski i inni poczynili w zakresie techniki gry i kompozycyjnej faktury fortepianowej. To jest jego wielka zasługa, w czem nie ustępuje ani Paderewskiemu, ani Stojowskiemu, ani zmarłemu przed 23 laty Zarębskiemu, sławionemu przez Liszta w szeregu pierwszorzędnych pianistów, a którego kompozycje u nas są niedocenione i zapomniane. Co więcej — jak ostatnio wydane utwory Melcera dowodzą — nasz artysta jest w swej technice bardzo indywidualnym i bardzo wyrafinowanym. (Jako pedagog zajmuje M. dziś najpierwsze miejsce między polskimi pianistami). Lecz ta trudna i skomplikowana technika jego utworów nie jest celem sama dla siebie, choć sama przez się jest przedewszystkiem



Henryk Melcer.

olśniewającą co do efektu. Mnóstwo szybkich biegników, rzuty oktawami i pełnymi akordami na znaczną odległość, wiele pomysłowych pasażów rozdzielonych na obydwie ręce w różnych interwalach, biegnących z błyskawiczną szybkością itd. itd. — wszystko to nie zaprasza melomana, a mimo to nie jest pisane z myślą o wirtuozowstwie wyłącznem, lecz znajduje swe uzasadnienie w tem, co kompozytor chciał wypowiedzieć. Jest to jedno z pierwszych wrażeń, jakie odnosimy, słuchając lub przeglądając kompozycje Melcera. Jest to bez kwestji muzyka wirtuozowska, jak wszystko, co od czasów Beethovena powstaje w dziedzinie koncertowej muzyki fortepianowej, zwłaszcza w obszerniejszych formach; i jeślibyśmy mieli dla techniki fortepianowej Melcera szukać „patronatu", to musielibyśmy wskazać na Liszta i Chopina, przedewszystkiem zaś na tego pierwszego. Przekonamy się w dalszym ciągu, że Melcer nie wysuwa wirtuozostwa na plan pierwszy, a w ostatnich utworach bądź znika, bądź oddane jest na rzecz dekoratywnych figuracji kontrapunktycznych. Wogóle obserwując rozwój twórczego talentu Melcera, spostrzegamy, że trudności sztuk wirtuozowskich są zwolna wypierane przez trudności polifonicznej faktury, aż wreszcie w niedawno wydanych kompozycjach nastaje pewne wyrównanie ich znaczenia (por. „Morceau fantastique").

(D. n.). *Adolf Chybiński.*

Muzyka kameralna.

Tłumaczyła z niemieckiego

Aniela Rytlówna.

Wielu miłośników muzyki uważa sztukę za szlachetną znajomą, witaną z radością przy okazjach świątecznych, ale zawsze w pełnem szacunku oddaleniu. Jest ona zbyt podniosłą, aby wejść w ich życie codzienne. Ludzie tacy bywają w teatrach i na koncertach, aby odświeżyć umysł i podnieść ducha; zdarza się to jednak w chwilach wyjątkowych, na które mogą sobie pozwolić względnie do swych stosunków społecznych. Naodwrót, bywali zawsze ludzie, którzy, chociażby nawet tylko jako słuchacze, stykali się z muzyką bardzo blizko; wprowadzali oni sztukę do życia codziennego, powierzali jej zarówno smutek jak i radość. Tak powstała muzyka domowa. Nietylko muzycy zawodowi grywali u siebie dla swej rodziny lub przyjaciół; znajdowali się też i amatorzy, którzy dla własnej lub cudzej przyjemności grali na flecie, jak bożek Pan w polach i lasach, lub śpiewali, akompaniując sobie na lirze, jak Apollo. Wszystko, co wierni w dawniejszych, pełnych gorącej wiary wiekach słyszeli i śpiewali w domach Bożych, powtarzali następnie w zaciszu domowem. Dzielono przytem głosy, jak się dało. Choć głównie wykonywano utwory do śpiewu — cóż szkodziło, jeśli jaki nieobsadzony głos zastępowany bywał, przypadkowo obecnym instrumentem. W kościele musieli grajkowie również podtrzymywać, a nieraz zastępować śpiewaków. Nawet dziś jeszcze posiada muzyka domowa specjalny przywilej, zajmować każdego, jak się zdarzy przy wykonywaniu różnych utworów — każdy zespół jest dozwolony. Zwyczaj ten tak się wówczas rozpowszechnił, że powstała cała literatura, w której kompozytorowie wprost pisali na głosy lub instrumenty ad libitum. Stopniowo naturalnie poczęli artyści odróżniać właściwości i technikę pojedyńczych głosów i instrumentów, ściśle określali głosy i instrumenty, potrzebne do wykonywania ich utworów. Większa

swoboda byłaby w tych próbach możliwa, gdyby zrobiono różnicę między muzyką kościelną, a świecką. Rozdział ten wreszcie nastąpił. Kompozytorowie poczęli odróżniać sonatę da chiesa (kościelną) i da camera (pokojową). Mistrze włoscy, którzy pisali sonaty da camera na małą ilość ściśle określonych głosów lub instrumentów z uwzględnieniem właściwej im techniki, wytworzyli nową gałąź muzyki — muzykę kameralną w nowoczesnym stylu. Łatwo zrozumieć, że muzyka świecka zaczęła się daleko prędzej rozwijać, kiedy opadły z niej więzy kultu kościelnego. Nasunęła się myśl, aby zwiększyć liczbę wykonywających instrumentów i, co przy dużem powiększeniu było nieuniknionem, obsadzić kilkakrotnie pojedyncze głosy. Niektóre formy (koncerty, symfonje) rozwinęły się w wyraźne utwory orkiestrowe. Naodwrót — muzyka kameralna ograniczała się mniejszemi dziełami, które nie wymagały wielu wykonawców i podwajania pojedynczych głosów. Obojętną było narazie rzeczą, czy obsada głosów miała być wokalna, czy też instrumentalna.

Zmieniło się to dopiero, kiedy magnaci zaczęli wzywać do siebie muzyków i trzymać własne orkiestry. Śpiewacy i śpiewaczki, musieli śpiewać głownie w kościele na nabożeństwie, a przedewszystkiem w operze, która tymczasem również rozkwitła. Udział śpiewaków w muzyce pokojowej ograniczał się na wirtuozowskich popisach solowych, tak że pojęcie muzyki kameralnej stopniowo poczęło wykluczać z siebie pierwiastek wokalny. Tak się też zostało. Dziś przez muzykę kameralną rozumiemy również dzieła, napisane na ograniczoną liczbę instrumentów z samodzielnemi głosami.

Pierwszą sonatę da camera skomponowano w pełnym rozkwicie okresu odrodzenia. Nietylko mężczyźni, ale i kobiety hołdowały wówczas sztuce tonów; wszystkie niepospolite niewiasty, które odznaczały się na polu wiedzy lub sztuki, uprawiały osobiście muzykę. W tym czasie rozkwitu muzyki odczuwano chęć do przeróżnych prób; zestawiano wszelkie możliwe kombinacje. Nęciła ku temu niedoskonałość budowy i techniki instrumentów. Zespół lutni i dwojakiego typu pierwotnych skrzypiec był w XV stuleciu bardzo popularny w Wenecji, a nawet całych Włoszech, bywał on często malowany przez Vivarini ch. Lutnia jednak, choć często i chętnie używana w muzyce orkiestrowej i domowej, ustępuje swego przodującego miejsca instrumentom smyczkowym w muzyce kameralnej; szczególniej kiedy Amati, Guarneri i Stradivari dosięgli w sztuce budowy skrzypiec wyżyn dzisiaj jeszcze nieznanych. Wtedy to zdobyły skrzypce i altówki pole działania, na którem utrzymały się do dzisiejszych czasów. Lutnia o brzmieniu krótkotrwałym musiała w zespole ustąpić pełnemu i śpiewnemu dźwiękowi skrzypiec — używano ją najwyżej do akompaniamentu, lecz i tu zaczęły ją zastępować cymbały. Niektóre akordy były zbyt trudne, lub nawet niemożliwe do wykonania na lutni. Zestawienie cymbałów z instrumentami smyczkowymi było zawsze chętnie zastosowane; dziś jeszcze hołdują mu nowocześni kompozytorowie w swych skrzypcowych lub wiolonczelowych sonatach. Wskutek postępu w sztuce budowy skrzypiec rozwinęła się ogromnie technika skrzypcowa — koncert skrzypcowy począł dojrzewać. Brawurowa gra i masa doskonałych skrzypków wytworzyły mimowolnie specjalną formę duetu skrzypcowego, formę ulubioną i uprawianą we Włoszech nawet wtedy, kiedy się już przeżyła. Brak podtrzymującego basu i pełnej harmonji był jej główną wadą. Duet skrzypcowy gra dziś dość ważną rolę w nauce gry skrzypcowej i zdobywa sobie nieraz przy tej sposobności gorących wielbicieli, którzy zachwycają się pięknemi duetami Viotti'ego Spohr'a i Bériot'a; naturalnie zachwyt ich nie odbija się żywem echem w duszach przypadkowych słuchaczy.

Nieporównane sonaty solowe na skrzypce Jana Sebastjana Bacha, choć pomyślane po wirtuozowsku, muszą być zaliczone do muzyki kameralnej z powodu

poważnego stylu, w jakim są utrzymane; a jednak brak im podstawy basowej. Przeważnie występuje zespół trzech lub czterech instrumentów: dwoje skrzypiec łączy się z altówką lub wiolonczelą. Kiedy niezbędne dawniej cymbały zastąpiono wiolonczelą, miejsce drugich skrzypiec wkrótce zajęła altówka; dopiero w tym składzie wystąpił określony typ zespołu smyczkowego. Haydn napisał kilka ładnych trio smyczkowych na skrzypce, altówkę i wiolonczelę; są one jednak utrzymane w bardzo prostej formie. W tej obsadzie zyskały sławę: Divertimento Mozarta i znane tria smyczkowe Beethovena, które znalazły naśladowców aż do Maxa Regera (trio a-mol).

Obok tria smyczkowego najważniejsze miejsce zajęło trio fortepianowe. Początkowy zespół cymbałów i dwojga skrzypiec przekształcił się ostatecznie w skrzypce, wiolonczelę i fortepian. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn pisali tria fortepianowe; zespół tego typu okazał się trwałym. Prawie wszyscy kompozytorowie nowocześni wzbogacili literaturę muzyki kameralnej.

Zachwycamy się, słuchając lub wykonywując arcydzieła tego rodzaju. Trio ortepianowe zyskało wielką popularność w rodzinnem i towarzyskiem życiu muzycznem. Pianistę znaleźć łatwo, skrzypka też nietrudno. Z wiolonczelistą trudniejsza sprawa — ale przy dobrej woli tworzy się zespół. Po tych poszukiwaniach gra się z tem większem ożywienieniem. Trio D-dur, lub tak zwane „wielkie“ trio B-dur Beethovena będą długo jeszcze zachwycały amatorów i znawców. Odegrawszy romantyczne trio D mol Schumanna, warto wykonać wspaniałe trio H-dur Brahmsa, mianowicie w pierwotnem dłuższem, lecz bardziej młodzieńczem opracowaniu.

Próbowano wielokrotnie zamieniać trio na kwartet lub kwintet fortepianowy. W pierwszym dodaje się altówkę, w następnym drugie skrzypce. Mozart pisał takie kwartety, stanowiące rozkosz wykonawców muzyki kameralnej; kwartety Beethovena należą do jego utworów młodocianych; Mendelssohn napisał również w młodym wieku parę utworów tego rodzaju i poświęcił nawet jeden z nich Goethemu. Poważne kwartety pisali potem: Schumann, Brahms i Dvorak. Schubert użył w swym słynnym „Forellenquintett“ kontrabasu, zamiast drugich skrzypiec.

(C. d. n.).

„Muzyka stosowana”.

(C. d.)

III. Muzykalność śpiewaków i nauczanie śpiewu.

Stare przysłowie o tenorach (właściwie w ogólności o śpiewakach) rozbrzmiewa, niestety, potężnem echem do dziś dnia nie bez przyczyny. Wprawdzie słusznie nie żąda nikt, by właściciel górnego „c“ zadziwiał świat swą mądrością, jednak tolerowanie stanu spoczynku władz umysłowych u naszych „słowików, skowronków i t. p.“ posunęło się tak daleko, iż skutki tegoż składają się na wyraźną i karygodną krzywdę dla sztuki.

Doprawdy trudno orzec, czy śpiewak jest *muzykiem*, czy też winien być zaliczony do kategorji posiadaczy zyskownego interesu (sklepu, fabryki, dobrego głosu i t. d.). Stosunki ułożyły się tak, iż przy posiadaniu możliwego materjału głosowego staje się szybko na piedestale „chwały artystycznej“, zdobywając przytem z ła-

twością szczególne względy złotego cielca. Wygodne to dla tych, którzy z gardla swego jak z rogu obfitości sypać mogą mniej lub więcej fałszywe perły, zbierając za to zupełnie dobrze brzmiące monety; czy jednak nie należałoby w końcu wymagać czegoś więcej od samego *pokazywania* głosu. Do tej pory przynajmniej nawet na pierwszorzędnych scenach rzadko spotkać można śpiewaka-muzyka, śpiewaka, który napewno rozumie *co* śpiewa. Cała falanga naszych solistów wokalnych nie posiada wiadomości muzycznych, jakie wymaga się stanowczo od miernego członka podrzędnej orkiestry. Fakt smutny. Co sprawia jednak, iż ci niemuzykalni śpiewacy stoją na wyższych szczeblach hierarchji muzycznej od poważnych nawet muzyków?

Ludzki głos, to najpiękniejszy instrument, na którym najsubtelniej oddać można swe uczucia; instrument, którego tony najłatwiej wkradają się do serc słuchaczy. Czy jednak instrument ten jest wyzyskiwany zupełnie przez jego posiadaczy? W rzeczywistości posiadanie materjału głosowego, potęgując w jednakim stopniu lenistwo i zarozumiałość w obliczu sztuki, strąca śpiewaka na poślednie miejsce. Lecz mniejsza o sztukę. Kapelmistrz opery musi dyrygować w tym takcie, w jakim śpiewak brnie w nonsensach muzycznych; akompanjator zyska uznanie u „gwiazd" wówczas dopiero, gdy nabierze rutyny w połykaniu całych taktów tuzinami na jednem posiedzeniu. Zrozumiałe jest zresztą to, iż kapelmistrz woli być w zgodzie z *ustosunkowaną* primadonną, akompanjator ze wszystkimi (choć niemuzykalnymi) znanymi śpiewakami, gdyż w grę tu wchodzi zabezpieczenie bytu. Cóż jednak winna jest temu sama sztuka?

Krytyka muzyczna zawsze i wszędzie winna z bezwzględną stanowczością piętnować występy niemuzykalnych śpiewaków. Wszak powinnismy słuchać tylko śpiewu nacechowanego artystyczną świadomością. Najważniejszem jednak jest zadaniem zreformowanie samej nauki śpiewu, a właściwie bezwarunkowe dopełnienie tejże wiadomościami muzycznemi. Niebrak u nas „profesorów" śpiewu, lecz prawie każdy z nich sam tak mało zwracał uwagi na umuzykalnienie samego siebie, iż trudno wymagać od nich, by wspominali o czemś podobnem swym uczniom i uczennicom. Wystarczy samemu mieć jaki taki głos, trochę grać na fortepianie, wspominać ciągle o swych tryumfach gdzieś na krańcach świata, i grono uczniów zapewnione; tymbardziej, iż pan profesor gwarantuje olśniewającą przyszłość. W jak smutnym stanie znajduje się u nas kształcenie śpiewaków najwymowniej świadczyć może fakt, iż przed kilku laty w Warszawskiem Konserwatorjum Muzycznem profesor śpiewu (*nawet Włoch!*) akompanjując uczniowi, harmonizował gamę równoległymi trójdźwiękami. Jakim sposobem *tak* muzykalny pan został profesorem—mniejsza o to, świadczy to jednak o nieuczęszczaniu na wykłady teorji i harmonji uczniów jego, gdyż ci w innym wypadku pożegnaliby szybko swego mistrza. Niemuzykalni profesorowie śpiewu mogą być mimo wszystko spokojni o swą dobrą sławę, niechaj całą energję zużywają w dalszym ciągu na (śmieszne już) krytykowanie systemu nauczania konkurenta z przeciwka: młodzież śpiewacza poza studjowaniem jednogłosowej partji (według tej lub innej recepty) nie widzi samej muzyki (nauki teoretyczne), nie czuje potrzeby logicznego bodaj frazowania. Łatwiej przecież zadziwiać tłumy swem niemuzykalnem śpiewaniem, aniżeli stąpać z trudem po prawdziwie artystycznej drodze, pragnąc uczciwie zasłużyć na rzetelnie należne laury.

Lepiej niechaj słuszne przysłowie o tenorach obowiązuje nadal - w nieskończoność!

(C. d. n.) *W. D.*

KORESPONDENCJE.

Kraków, w listopadzie.

Ruch koncertowy, dzielnie podtrzymywany przez młodą instytucję, tytułującą się „Dyrekcją Koncertów Krakowskich", przynosi coraz to świeże produkcje, interesujące już to ze względu na wykonawców, już to ze względu na program, a ściągające do pięknej sali starego teatru tłumy słuchaczy. Taką produkcją był koncert „Kwartetu brukselskiego", który cieszył się w Krakowie powodzeniem, jakiego dotąd nie doznał żaden ensemble produkujący muzykę pokojową. Sympatyczni goście zagrali z porywającym artyzmem „kwartet smyczkowy Es-dur" Beethovena, dotąd w Krakowie nie grany a nadto „kwartet A-dur" Borodina, pozostawiając niezwykle miłe wspomnienia. Ciekawą i nie często u nas słyszaną produkcją był koncert na dwuch fortepianach, do których zasiedli p.p. Henryk Melcer, dyr. Filharmonji warszawskiej, z p. Jerzym Lalewiczem, profesorem tut. konserwatorjum — obaj artyści wytrawni i darzeni zarówno uznaniem jak niemniej sympatją. Na program koncertu złożyły się utwory Schumanna (warjacje B-dur op. 40) — Regera (warjacje i fuga na temat z „Bagatelli" Beethowena op. 86) — Piraniego (Etiuda C-dur op. 31) i Rachmaninowa (II Suita op. 17 C-dur), wykonane z precyzją i polotem artystycznym, które na wypełniających salę słuchaczach wywarły wielkie wrażenie. Wśród zwolenników siły i bezwzględnie nieposzlakowanego odegrania utworu zyskał prof. Lalewicz gorący aplauz, lecz górowało przedewszystkiem i zdobyło pełne uznanie znawców, subtelne — poezji pełne —, śpiewne ujęcie odtwarzanych momentów przez dyr. Melcera, oraz jego olbrzymia muzykalność, umiejąca w każdym niemal frazesie wyśpiewanym przezeń na Steinway'u, odnaleźć odpowiedni wyraz i odpowiednie nastroje. Przyjęcie wysoce sympatycznego gościa warszawskiego było nader serdeczne. Po koncercie tym mieliśmy jeszcze dwie produkcje pianistowskie. Popisywała się płeć piękna. W koncercie symfonicznym pod dyrekcją kap. Hocka wystąpiła p. Zofja Bersteinówna, uczennica prof. Lalewicza. W bardzo pięknie zagranym (z towarzyszeniem orkiestry) „Koncercie fortepianowym G-dur op. 44" Rubinsteina, ujawniła młodociana pianistka wszystkie zalety doskonałej szkoły swego mistrza, a więc: jędrne i pewne uderzenie, nieposzlakowaną i dziś już bardzo bogatą technikę oraz sumienne tudzież przejrzyste traktowanie szczegółów. Oprócz tego p. Bernsteinówna przedstawiła się jako myśląca pianistka, umiejąca poza zdobyczami szkoły dać także i niezłe pomysły własne. Koncert następny był akademią Chopinowską, urządzoną przez panią Klarę Czop-Umlauf, pianistkę w Krakowie wysoko cenioną i zawsze bardzo chętnie słuchaną, przytem nietylko wykształconą lecz zarazem zamiłowaną w swoim zawodzie. Poza talentem wirtuozowskim zajmuje się p. Umlaufowa pedagogją muzyczną, a długi szereg doskonale przygotowanych uczni i uczennic świadczy chlubnie o pracy artystki i jej zasługach dla rozwoju kultury muzycznej. Wykonanie utworów było nacechowane zrozumieniem i odczuciem chopinowskich nastrojów szczególniej tych, w których natura kobieca mogła znaleźć sposobność do zaznaczenia całego wdzięku melancholijnej poezji największego romantyka polskiego. Warjacje na temat „La ci darem la mano" z „Don Juana" oraz „krakowiaka" odegrała koncertantka z towarzyszeniem wybornej orkiestry p. Hocka, którego (wskutek choroby) zastępował koncertmistrz tej orkiestry, p. Kowarzyk. Pieśni Chopina znalazły wykonawczynię nader sumienną w osobie p. Wandy Hendrychównej, artystki opery lwowskiej, i były odśpiewane przy akompaniamencie p. Wallek-Walewskiego z precyzją i wdziękiem, pokonując doskonałą szkołą, chwilową niedyspozycję.

Ostatni koncert chóru akademickiego nosił nazwę „Wieczoru muzyki polskiej" i był wysoce udatną repryzą najnowszych usiłowań twórczych trójcy młodych muzyków krakowskich p.p.: Walewskiego, Swierzyńskiego i Raczyńskiego oraz muzyków lwowskich: Galla i Sołtysa. Na programie znalazły się również nazwiska: Noskowskiego (jako „transkryptora" jednej z kompozycji fortepianowych Chopina) i Żeleńskiego. Wykonawcami był chór akademicki oraz orkiestra kap. Hocka, której powierzono wykonanie „Suity lirycznej" na małą orkiestrę — Walewskiego, oraz utworu „Scéne de balet" Świerzyńskiego. Chór akademicki pod doskonałem przewodnictwem Walewskiego zbierał nader rzęsiste oklaski, na które zasłużył zarówno pięknym brzmieniem, jak niemniej precyzją wykonania. Tyle co do produkcji muzycznych, poza któremi wszelkie inne produkcje składane jeszcze się nie rozpoczęły. Sprawa obsadzenia stanowiska dyrektora Tow. Muz. na razie nie została załatwioną, a najbliższy koncert tej instytucji odbyć się ma pod kie-

runkiem p. Barabasza, z tą jednak niepraktykowaną w Krakowie inowacją, iż na tym samym koncercie zadyryguje symfonją Brucknera młody muzyk, Dr. Zdzisław Jachimecki.

Stanisław Bursa.

Wiedeń, w listopadzie.

Życie muzyczne w stolicy Naddunajskiej, rozbrzmiewające melodją bohaterską Wagnera i skocznemi tonami walca Straussa, zapowiada się w tym sezonie interesująco. Otwarły się podwoje przybytków sztuki, a tłumy mieszkańców tego ruchliwego miasta oblegają sale koncertowe. Wiedeń, jako jedno z większych środowisk świata muzycznego, jest punktem zbornym artystów, zatrzymujących się w wycieczkach artystycznych. Główne agencje koncertowe: Gutmann i Ehrbar rywalizują ze sobą w angażowaniu artystów z całego świata muzycznego. Koncerty odbywają się w sali Towarzystwa Muzycznego (Gesellschaft der Musikfreunde), w sali Rösendorfera lub Ehrbara. Życie muzyczne jest tutaj tak rozbudzone, że w niektórych dniach odbywają się 2 lub 3 koncerty. Największy ruch muzyczny skupia się około Tow. muzycz. Również i życie operowe jest bardzo ożywione. Zaznaczyć bowiem wypada, że prócz nadwornej opery (Hofoper) niepoślednie miejsce pod względem poziomu artystycznego zajmuje opera Ludowa (Volksoper, jubileuszowy teatr, założony w r. 1891), dalej „Raimund-Theater", w którym dopiero w tym sezonie zaczęto wystawiać opery (dotychczas grano same operetki). W pozostałych teatrach („Teatr Straussa", „Teatr Karola") gości operetka. Repertuar opery Ludowej jest zmienny i mieszany. Wystawiane są dzieła Wagnera („Der fliegende Holländer", „Lohengrin", „Tanhauser"), Puccini'ego i Verdi'ego, z nowszych dzieł literatury operowej wystawiono „Opernball", operę komiczną Heubergera. Ujemną stroną opery Ludowej są chóry, które należałoby zreformować. Na pochwałę zasługuje orkiestra pod kierunkiem Oskara Nedbala. Drugim kapelmistrzem tej epery jest Karol Gille. Niedawno założona ta opera (dyr. Simon) konkuruje z królewską operą, w której ceny są nadzwyczaj drogie, w operze zaś Ludowej bardzo przystępne. W nadwornej operze występuje od października Karol Burian, artysta opery drezdeńskiej. Bohaterski głos tego artysty zachwyca publikę i jedna mu niebywałe powodzenie. Repertuar nadwornej opery wypełniają: „Madame Buterfly" (Selma Kurz w roli tytułowej), „Tristan i Izolda", „Wesele Figara", „Siegfried", „Fidelio", „Córka pułku" i w. in. Występy Buriana robią kasę. Towarzystwo Muzyczne z okazji 50-rocznicy jubileuszu „Tow. śpiewackiego" (Singverein) urządziło dwa koncerty 11 i 15 listopada, które świat muzyczny przyjął z entuzjazmem. Na pierwszym wieczorze wystawiono Mszę h-mol J. S. Bacha; wspaniałe to dzieło wykonano artystycznie: więcej jednak interesującym był drugi wieczór, na którym usłyszeliśmy „Missa solemnis" Beethovena ze współudziałem chóru Tow. muzycz. i orkiestry nadwornej opery. Na szczególną wzmiankę zasługują przedewszystkiem soliści tych koncertów panie: Noordewicz — Reddinlius (sopran); Kraus Osborne (alt) i panowie: Senius (tenor) i Dr. Kraus (bas). Kwartet sogowy wypadł znakomicie. Na organach grał p. Rudolf Dittrich. Koncertami dyrygował kapelmistrz nadwornej opery, Franciszek Schalk. Publiczność urządziła wykonawcom burzliwą owację.

Z okazji jubileuszu streszczę w krótkości istnienie wspomnianego towarzystwa śpiewaczego. Założone ono zostało w r. 1858 przez Dr. R. v. Bauera przy Tow. muzycznem i liczyło z początku członków 42. Artystyczna działalność spoczywała kolejno w rękach J. Helmesbergera, Herberta, J. Brahmsa, A. Rubinsteina, Ed Kremsera, W. Gericka, H. Richtera, R. v. Pergera, Ferd. Löwe, a od r. 1904 F. Schalka. Towarzystwo liczy obecnie 397 członków (146 m i 251 k.). Z dotychczasowej działalności towarzystwa można wnioskować, że instytucja ta ma przed sobą świetną przyszłość. Orkiestra „Tonkünstlervereinu" pod kierunkiem Oskara Nedbala daje w tym sezonie 8 koncertów. Na pierwszym kocercie (29/X) wykonano symfonję „Patetyczną" Czajkowskiego i „Tyla Sowizdrzała" Straussa. Solistą koncertu był Karol Burian, który odśpiewał pieśni Weingartnera („Z dalekich stron" i inne). Orkiestra (znakomicie zgrana) pod batutą Nedbala porywała słuchaczy. Drugi koncert z udziałem skrzypka Manén'a wypełniły dzieła: „Odkupienie" Francka (1-raz w Wiedniu), symfonja hiszpańska Ed. Lalo (Manén z orkiestrą) i symfonja e-mol Brahmsa. Oprócz koncertów orkiestry „Tonkünstlerverein'u", mamy koncerty filharmoniczne orkiestry Feliksa Weingartnera, które odbywają się 2 razy na miesiąc i cieszą się zasłużonem powodzeniem. Pierwszy koncert tej orkiestry odbył się 22/XI. Na program złożyły się „Festklänge" Liszta, symfonja wojskowa Haydna i symfonja C-dur Schumanna. Karol Löwe, kapelmistrz „Konzertvereins" orkiestry urządza koncerty (12 koncertów w sezonie: sześć we wtorki i tyleż we środy) w wielkiej sali Tow. muzycznego. Na

estradzie koncertowej występowali dotychczas następujący artyści: Kochański, Friedman, Bonci, Gema Bellincioni, Marteau, Irena Abendroth, Felix Senius, Willy Burmester, Lilli Lehman (śpiew), Paweł Schmedes, Fryderyk Lamond, Werner Alberti, Ivonna Dubel (primadonna opery w Paryżu), Aleksander Heinemann (śpiew), Leopold Godowski i wielu, wielu innych. *Piotr Maksymowicz.*

Kijów, w listopadzie.

Teatr polski. — Występy Leszczyńskiego. — Koncert pianisty Dąbrowskiego i śpiewaka Gandolfi.

Od września roku bieżącego mamy stały teatr polski. Dyrekcję powierzono artyście komedji warszawskiej, p. Kindlerowi. Z przyjemnością zaznaczę, że młody dyrektor wywiazuje się nader pomyślnie ze swego zadania. Chociaż trupa składa się z artystów młodych, nie zupełnie jeszcze oznajmionych z tajnikami akustyki scenicznej, widać jednak staranność w odtwarzaniu poszczególnych ról, całość zaś sztuk grywanych wywołuje dodatnie wrażenie. Chcąc wzbudzić większe zainteresowanie publiczności do naszej sztuki dramatycznej, dyrekcja teatru zaprosiła na kilka występów p. Bolesława Leszczyńskiego. Mieliśmy więc sposobność ujrzeć na polskiej scenie takie arcydzieła, jak „Mazepa", „Złote Runo", „Otello" i inne. Każdy występ p. Leszczyńskiego był szeregiem owacji dla świetnego dramaturga. Żegnaliśmy go też ze szczerym żalem. Cesarskie towarzystwo muzyczne (prócz 3-ch wieczorów muzyki kameralnej) urządziło dnia 19 listopada koncert z udziałem nauczycieli szkoły muzycznej: pianisty p. Marjana Dąbrowskiego (b. ucznia prof. Leszetyckiego), oraz włocha, p. Gandolfi P. Dąbrowski wykonał trudną i rzadko grywaną sonatę G-dur Czajkowskiego oraz utwory Chopina. W pierwszej części sonaty (moderato) dała się odczuć zbytnia ostrość w uderzeniach akordów „portamento", zato w trzech następnych częściach (andante, scherzo, finale) p. Dąbrowski wykazał bajeczną miękkość uderzenia w pasażach „pianissimo" oraz subtelne frazowanie. Całość sonaty była wykonana z głębokiem zrozumieniem ducha muzyki Czajkowskiego. W drugiej części koncertu p. Dąbrowski wykonał nocturne i scherzo h-mol Chopina. Nie dziwię się temu, że artysta wybrał utwory z muzy naszego mistrza tak znane, gdyż wiem (będąc sam pianistą), jak często w układzie programów wykonawcy się liczą z upodobaniem publiczności co do niektórych utworów, zjednywających im stałe powodzenie. To też nocturne był odegrany bez zarzutu. Scherzo h-mol było wykonane w nieco za szybkiem tempie, z powodu czego nikły w niektórych miejscach szczegóły chopinowskiej kolorystyki. Zachęcony szeregiem owacji ze strony uczennic szkoły i publiczności, p. Dąbrowski wykonał na bis etiudę Ges-dur Chopina, „Warum" Schumanna oraz barcarollę Rubinsteina. W koncercie tym brał udział utalentowany basista p. Gandolfi. Pomimo uprzedzenia, jakie zwykle mamy do basów, p. Gandolfi zwraca na siebie uwagę z powodu szerokiej skali głosu o śpiewnym rejestrze górnym. W wykonaniu dzieł Verdiego, Schuberta, Bojtego i innych p. Gandolfi zachwycał pięknym frazowaniem oraz swobodą wydobywania najniższych tonów swej skali. Na 12 grudnia mamy zapowiedziany drugi koncert symfoniczny z udziałem śpiewaczki p. Jasienowskiej, poświęcony dziełom Rimskiego-Korsakowa.

Aleksander Wielohorski.

Monachjum, w grudniu.

Bardzo wiele muzyki — i dawnej, i nowszej, i najnowszej! Nawet za wiele. Rzec można, iż zaledwie sezon zię rozpoczął, już podano nam niemal całą muzykę instrumentalną od Bacha począwszy — oczywiście w zarysie. Kto nie znał nawet takich kompozytorów, jak K. F. E. Bacha, Michała Haydna (brata Józefa), lub Dittersa von Dittersdorf — ten mógł ich już obecnie poznać. Że w Monachjum można poznać dużo muzyki, w tem nic dziwnego, jeśli się zważy, że posiada to miasto 4 orkiestry symfoniczne: nadworną (dyr. F. Mottl), jedną z najlepszych niemieckich orkiestr, dalej — „Tonkünstlerorchester„ (dyr. Lassalle i Moosmüller), „Konzertvereinsorchester" (dyr. F. Loewe, Prill i Klein) i „Philharmonisches Orchester (dyr. J. Ingenhoven). Trudno zdawać sprawę ze wszystkich koncertów: już powyżej powiedziałem, że wszystko, co wartościowe, bywa tu granem. Zaznaczę więc, że największymi „événements" dotychczasowej kampanji były następujące produkcje: „Damnation de Faust" Berlioza (dyr. Mottla), które (przynajmniej na mnie) wywarło nieopisane wrażenie dzięki doskonałej orkiestrze nadwornej i śpiewa-

kom z opery oraz chórom niepospolitym: wieczór 5 kantat Bacha (dyr. L. Hess, wyborni soliści i chóry), 2 koncerty symfoniczne nadwornej orkiestry (dyr. Mottl; dzieła Beethovena, Bacha, Brucknera, Dworzaka, Cherubiniego i Rimskiego-Korsakowa [„Shehereza-da"], oraz kilka wieczorów „Tonkünstlerów", dyrygowanych przez Mahlera, Steinbacha i Colonne'a (z Paryża). O Mottlu, jako dyrygencie, pisałem już kilkakrotnie w bł. p. „Lutniście" i „Nowej Gazecie." Na jednym z wieczorów „Tonkünstlerów" dyrygował Colonne'a „Fantastyczną" Berlioza, banalnym kawałkiem Saint Saënsa p. t. „Kołowrotek Omfalji", „Redemption" C. Francka, „L'aprés midi d'un Faun" Debussye'go i „Uczniem czarnoksiężnika" P. Dukasa — budząc nieopisany entuzjazm. Jeśli chodzi o precyzyjne wysubtelizowanie szczegółów, to Colonne ma tylko w Weingartnerze, Nikischu i Mahlerze współzawodników; ale Mottl jest bardziej demonicznym „grandeurem" — czego wymaga właśnie Berlioz. Dlatego najlepiej wypadły części „Fantastycznej" i Saëns, Debussy i Dukas, mniej „Redemption", która to kompozycja C. Frankcka posiada niewiele kontrastów, gdyż sama przez się jest stopniowaniem jednej i tej samej myśli i należy to stopniowanie, przedstawiające zadanie niełatwe, przeprowadzać z wielką konsekwencją. W takich razach pragnąłbym widzieć wzgl. słyszeć Mahlera lub Weingartnera, albo R. Straussa. Zważyć należy, że Colonne jest starcem 70-letnim, więc z pewnością nie wydobędzie obecnie z orkiestry tego, co mógł dawniej. Wrażenie jednak, zwłaszcza co do brzmienia, było bardzo wielkie, choć mniejsze, niż przed kilku laty. — Kto chce Brahmsa pojąć jak należy i przekonać się, że jego blaszane instrumenty (sit venia verbis) brzmią lepiej, niż — w partyturze, temu polecam uprzejmie słyszeć wykonanie symfonji hambursko-wiedeńskiego mistrza pod dyrekcją *Steinbacha*. Słyszałem Brahmsa pod batutą Nikischa i Weingartnera, który zwłaszcza w ostatnich czasach w przeciwieństwie do lat dawnych propaguje Brahmsa, ale to, co Steinbach uczynił, zdołało zatrzeć wszystkich innych dyrygentów. Steinbach jest mistrzem — może tylko od Brahmsa, choć wątpię co do tej wyłączności, ale mistrzem w całem tego nadużywanego słowa znaczeniu. Prostota i spontaniczność, momentalność i niezrównane oddanie się kompozycji dyrygowanej — oto zalety Steinbacha. Po takim koncercie przestaje się chodzić na mniejsze; ale tych wielkich koncertów jest wiele — cóż dziwnego, że wybredność staje się drugą naturą słuchacza muzykalnego?! Zwłaszcza gdy słyszy Wagnera i Beethovena pod dyrekcją *Mahlera*. Precyzja w brzmieniu, wycyzelowanie szczegółów obok zachowania wielkiej linji, wprost nieopisany entuzjazm dla kompozycji jako takiej, poprostu geometryczne ustosunkowanie dynamiki i niezrównanie wyraziste i szlachetne frazowanie, pogodzenie szczerości subjektywnej z najdalej idącą bezstronnością wobec ducha kompozycji i wymogów jej twórcy — nie! doprawdy, Mahler jest wielkim mistrzem, a zarazem jednym z najwszechstronniejszych dyrygentów, nawet wtedy, gdy z niektóremi tempami (czasem zbyt szybkiemi, np. we wstępie do „Tristana") z trudnością się zgodzimy. Cześć mu! Pomimo, że — komponuje!... co się zdarza przeważnie każdemu kapelmistrzowi i to od najdawniejszych czasów... Z innych dyrygentów wymienić należy Ferdynanda *Loewego* (ucznia Brucknera), który wiele sentymentu kładzie w swą interpretację Brahmsa i Brucknera. Poza solidność nie wychodzą p.p. Prill i Lassalle oraz Ingenhoven.

Z nowości grano: VI symfonję *Mahlera*, Warjacje orkiestrowe (op. 100) wielkiego mistrza Maxa *Regera*, wspaniałe warjacje orkiestrowe p. t. „Kalejdoskop" H. M. *Norena*, symfonje e-mol *Rachmaninowa*, „La mer" *Debussy'ego*, suitę „Peleas i Melisanda" Gabrjela *Fauré*, „Pentezylelę" Alfreda *Bruneau*, „Oresteję" S. *Tanejewa* — dzieła kameralne Juona, Tanejewa, Areńskiego, Regera i Ursprucha — pieśni Weingartnera, Pfitznera, Debussego, Caselli, Hüe'a, Schillingsa (niezrównane „Glockenlieder") itd.

W operze grano już premjery: „Peleasa i Melisandę" *Debussy'ego* i „Molocha" *Schillingsa*, zaś gwoli krotochwili „Donnę Dianę" *Reznicka;* odświeżono „Kopciuszka" *Götza* i „Trojan" *Berlioza,* zapowiedziano „Elektrę" *Straussa* i inne nowości.

O tem wszystkiem jednak z braku czasu (zapewne i miejsca) następnym razem.

Ad. Ch.

Lwów, w grudniu.

Z opery („Królowa Saby" — Goldmarka).

Korespondencję powyższą zamieścimy w następnym numerze „Mł. Muz."

Redakcja.

Z FILHARMONJI.

Koncert symfoniczny z udziałem p. Neuhausówny (4/XII). — *4 wieczór muzyki kameralnej* (7/XII). — *Koncert z udziałem Zdzisława Jahnke* (10/XII). — *3-ci koncert symfoniczny Fitelberga* (11/XII).

Pierwszy z tych koncertów w zupełności usprawiedliwił swoją nazwę zarówno dużym udziałem orkiestry, jak i ciekawymi, z pietyzmem wykonanymi utworami fortepianowymi. Orkiestrowe dzieła były wykonane pod dyrekcją p. Melcera już poraz drugi (Symfonja II Beethovena, Les Préludes i Karnawał Rzymski), z pomiędzy fortepianowych zaś—poza znanym koncertem A-mol Szumanna i Legendą Liszta—p. Neuhaus grała rapsodję g-mol Brahmsa (kompozytora zwykle omijanego) i etiudę i 2 preludja K. Szymanowskieho. Te ostatnie budzą zrozumiałe zainteresowanie, ponieważ są bardzo cennym dorobkiem dla polskiej literatury muzycznej. Zasadniczą ich cechą jest rozlany w nich poetyczny sentyment o męskiem, zgoła nie czułostkowem zacięciu, wyrażający się w fakturze, wykształconej myślą nawskroś kulturalną i głęboką. To uderza najbardziej w utworach Szymanowskiego — zgodnie z tem też trzeba je odtwarzać. W wykonaniu p. Neuhaus wyszły powyższe utwory znakomicie wyczutymi, ponieważ jest to artystka obdarzona właśnie zdolnością wyszlachetniania wyrazu uczucia w muzyce przez refleksyjne wgłębianie się w nie. Nic łatwego sentymentalizmu, nic dla rozczulania publiczki. Takim zamysłom odtwórczym p. N. służy technika sumienna, przejrzysta (zwłaszcza palcowa) i silny, jędrny ton. Słowem jest to pianistka odtwarzająca nietylko wiernie ale i rozumnie.

Cały bez wyjątku program 4-go koncertu kameralnego był zajmujący, obejmował bowiem utwory rzadko, lub wcale nie grywane: kwartet F-dur Dworzaka, kwintet Francka i pieśni Rameau, Monsigny, Lully i Gretry.

Te starofrancuskie „bergerett'y", serenady, arje, przemawiają naiwnym urokiem sentymentalizmu XVII w. — epoki rozmiłowania się w sztucznie stwarzanej sielankowości, epoki pasterskiej tkliwości uczuć z subtelną domieszką erotyzmu. Idzie z tych pieśni, jak z cennej wyblakłości wdzięcznych płócien Watteau, łzawy zmutek, wyrafinowana kokieterja lub dyskretny i lekki, jak puch, cynizm. Już poza granicami wyrazu tych pieśni leży siła, namiętność i każdy mocniejszy akcent. Do wysokości zatem takiego ich charakteru należy dostroić ich wykonanie. Pieśni te nie leżą w charakterze głosu p. Comte-Wilgockiej (płaskiego w skali górnej), wykonała je więc tylko czysto, ale jednostajnie.

Kwartet F-mol Dworzaka, osnuty na tematach egzotycznych (pod względem rysunku i rytmiki przypominających motywy Symfonji E-mol), dzięki wyrazistości rysunku melodyjnego, dosadności rytmu i jędrnej harmonizacji cieszy się wziętością u kameralistów.

Znaną jest obojętnosc, w jakiej był do niedawna pogrążony C. Franck, ten dziś już powszechnie uznany niepospolity twórca. Niepopularność jego chodzi w parze z głębią jego talentu. Kwintet F-mol, odegrany przez p. p. Barcewicza, Jakowskiego, Sebelika, Cielewicza i Melcera należy do najpiękniejszych dzieł muzyki kameralnej. Pomijając już bogactwo środków technicznych, któremi odznacza się każde jego dzieło, najbardziej przemawia tu rozlewność uczucia, mająca wyraz w oryginalnej i szlachetnej inwencji melodyjnej. Tą cechą dominującą przesiąknięte jest całe dzieło, odtworzone z należytem jej uwzględnieniem przez wykonawców.

Fałszywą jest metoda uwzględniania wszelkich „okoliczności łagodzących" w sądach o koncertach wirtuozów małoletnich. Estrada (nb. poważna) o tyle zbliża się do osiągnięcia ideału swego przeznaczenia, o ile wstępują na nią ci powołani, którzy mają coś wartościowego do powiedzenia — przekroczenie tej granicy daje posmak szopki. Dlatego obojętną powinna być osoba odtwórcy i wszystkie tyczące się go ingredyencje osobiste, o charakterze przypadkowym, obojętnym dla sztuki (zatem i wiek jego)—z estrady przemawiać ma dzieło, wirtuoz jest w tem jego pośrednikiem

Zdzisław Jahnke, 12-letni skrzypek, o tyle może uchodzić za skrzypka dobrego, o ile odpowiada tak postawionemu wymaganiu. Gra on przedewszystkiem z ogromnem zrozumieniem utworu; powagą tak pod względem wyrazu muzycznego, jak i traktowania instrumentu bez tak częstej a łatwo przyjmującej się maniery „efektowności." Technikę palcową posiada wykształconą sumiennie — smyczkowanie jest bez zarzutu. Wszystkie te zalety zdradzają wirtuoza nietylko utalentowanego, ale i inteligentnego. Niestety jednak, Zdzisław Jahnke ma ton, ładny wprawdzie, ale niezmiernie mały, a więc w dużej sali przy towarzyszeniu orkiestry gra jego nie daje jeszcze pełni artystycznego wrażenia.

Po raz drugi już w Warszawie śpiewała p. Moyseowiczowa — jak i poprzednio — głosem ślicznym i tym razem już bardziej barwnym pod względem wyrazu.

Orkiestra rezpoczęła koncert uw. „Fidelio" Beethovena pod dyrekcją p. Noskowskiego.

Na programie trzeciego koncertu p. Fitelberga znalazły się dzieła orkiestrowe o tak odrębnym stylu, jak „Tak mówił Zaratustra" Straussa i suita D-dur Bacha. Wykonanie poematu Straussa odznaczało się wyrazistem wyłożeniem jego myśli przewodnich przy możliwie dokładnem pokonaniu trudności tej niezwykłej partytury. Wobec skomplikowania techniki kompozytorskiej Straussa, dzieła jego uważane są (przez niepowołanych estetyków) za chaotyczne. Zdaniu temu urobić się pomogła znakomicie trudność wykonania utworów Straussa. Wykonanie „Zaratustry" przez p. Fitelberga okazało ten poemat w należytej jego wartości — dzielo stanęło wobec słuchacza, jako obraz o zdecydowanej charakterystyce i ujawniło całą jasność skoncentrowanej myśli muzycznej Straussa, oraz bogactwo i barwność nastrojów — zawsze przejmujących.

Na drugim biegunie stylu stojąca Suita Bacha (uwertura D-dur — ze słynną arją) znalazła również w p. Fitelbergu inteligentnego odtwórcę*).

P. Kochański odegrał śliczny koncert skrzypcowy D dur Brahmsa z polotem i pod każdym względem zupełnie artystycznie. Należy nadmienić, że koncert tan należy do dzieł wyjątkowo głębokich w literaturze skrzypcowej i wymaga poza sprawnością techniczną — dużo muzykalności i dojrzałości artystycznej.

Adam Wyłężyński.

Z innych sal koncertowych.

(*Koncert Towarzystwa Muzycznego* (5/XII).—*Poranek sekcji muzyki zbiorowej* (6/XII).— *Koncert Związku Polskiej Młodzieży muzycznej* (6/XII).

Zgodnie ze swoją ideą przewodnią „Tow. Muzyczne" urządziło koncert z przeważającą liczbą utworów kompozytorów polskich i przy udziale wyłącznie sił swojskich.

Z pomiędzy wykonawców programu niektórzy, jak p. Bogucki i p. Dulębianka, jako artyści rutynowani i niejednokrotnie występujący, posiadają już ustaloną opinję, której w niczem nie zmienił występ ostatni. Natomiast dwie inne siły swojskie występowały, jako nowicjuszki na estradzie Towarzystwa Muzycz., która — pomiędzy innymi — ma na celu służenie i w roli areny próbnej dla początkujących wirtuozów. Jest to nieocenione w mieście naszem zwłaszcza, gdzie w programie odpowiednich uczelni muzycznych niema uwzględnionych tego właśnie rodzaju występów próbnych, niezbędnych tak dla uczniów, jak i ich kierowników:—estrada już nieraz służyła za nieomylny wskaźnik, że nie wszystko jest dobrem w sali koncertowej, co jest dobrem choćby w wyższej klasie uczelni.

P. P. Cygańska i Szrajberówna przeszły właśnie na ostatnim koncercie Tow. Muz., jeżeli nie pierwszą, to jedną z pierwszych takich prób. P. Cygańska jest dobrym materjałem na śpiewaczkę ze swoim głosem silnym, dźwięcznym i swobodnie kierowanym. Gdyby nie nazbyt widoczne skrępowanie, nieobycie się z estradą i brak barwności w ekspressji (co już jest rzeczą temperamentu), śpiew jej robiłby wrażenie zupełnie dodatnie. W każdym razie jest to rzeczą przyszłości.

Występ p. Szrajberówny uważam za trochę przedwczesny. Lubo młoda ta skrzypaczka posiada już takie zasadnicze zalety, jak czysta intonacja i silny ton, jednak nad instrumentem nie panuje jeszcze w tym stopniu, żeby je w całej pełni okazać; przytem w grze jej widać szkodliwe zarodki łatwo przejętej maniery wojowania nie sumiennem lecz efektownem wykonaniem. Pod tym względem estrada znakomicie sprzyja depprawacji smaku artystycznego, jeżeli jej w tem nie przeciwdziała kultura muzyczna kierownika ucznia.

*) W Nr. 5 w sprawozdaniu z koncertów Fitelberga wkradła się omyłka drukarska. Zamiast: mamy do czynienia z muzykiem wszechstronnym, panującym nad partyturą, a może i nad orkiestrą, powinno być: mamy do czynienia z muzykiem wszechstronnym, panującym nad partyturą, a więc i nad orkiestrą. *Redakcja.*

Na 14-tym z kolei poranku Sekcja Muz. Zb. wystawiła 2 duety śpiewacze (zespoły p. Godeckiego) i 2 orkiestry (pełną orkiestrę „Związku Muzyków" i smyczkową amatorską) pod dyrekcją p. Singera.

Materjał głosowy wykonawców duetów przedstawił się naogół dodatnio: w duecie z „Giocondy" p. Bader ujawniła znaczne postępy pod względem emisji głosu, używanego z dużą swobodą w całej skali; partnerka zaś jej, p. Nowicz, również umiejętnie włada swoim mezzo-sopranem i frazuje poprawnie. Drugi zespół p. Godeckiego — p. Bystrzyńska i p. Hubert — odśpiewał duet z „Violetty."

P. Bystrzyńska wzbudziła szczere zainteresowanie nietylko pięknym silnym głosem, ale i samodzielnie odczutem i inteligentnem we frazowaniu wykonaniem swojej partji. Ona też wybiła się na czoło wykonawców programu.

Orkiestra „Związku Muzyków" w „Tańcu z pochodniami" Meyerbeera brzmiała jędrnie, stosunek jednak siły natężenia dźwięku grupy smyczkowej do grupy dętej jest jeszcze nie unormowany należycie, i intonacja grupy smyczkowej wiele jeszcze pozostawia do życzenia.

Druga orkiestra, amatorska smyczkowa — zdobywa się już na pewną barwność w cieniowaniu — brzmi jednak w całości za szorstko — szczególniej w forte.

Z pomiędzy numerów zajmującego programu koncertu Zw. Pol. Mł. Muz., wykonanych przez p.p. Wilgocką, Pomiana i chór męski „Harfa", ten ostatni zasługuje na szczególniejszą uwagę. Jest to zespół, który pod dyrekcją p. Lachmana doszedł już do poważnych wyników artystycznych. Takie zalety, jak świeżość głosów, czystość intonacji, wrażliwość na wskazówki batuty, składają się na całość o charakterze artystycznym. Z poważniejszyzh utworów doskonały ten chór p. Lachmana odśpiewał „Balladę o Florjanie Szarym" Moniuszki. *Ad. Wyleżyński.*

Z TEATRU.

Teatr Rozmaitości. „*U królewskich wrót*", sztuka w 4 aktach Knuta Hamsuna. — **Teatr Mały.** „*Syzyfowe potomstwo*", 4 odsłony Władysława Jastrzębiec Zalewskiego.

Wystawiono świetną sztukę sławnego Hamsuna. „Przysięgli" krytycy warszawscy usiłują ją pogrzebać. Któryś z nich mówi wręcz, że przepędził „jeszcze jeden jałowy wieczór", inny, oględniejszy, przyznaje sztuce doskonałe szczegóły, lecz w wyrokach o całości jest równie bezwzględnie srogi. Czemu tę srogość przypisać? Nie sztuce samej napewno. Jest przecie niezwykle piękną w założeniach i wykonaniu. Zedrzyjmy więc maskę tej obłudzie dziennikarskiej, drapującej się w togę powagi kapłańskiej. Powiedzmy otwarcie: niechęć do p. Kamińskiego zaprawiła zręczne pióra tych panów polorem wykrętnej, a kruchej djalektyki. Chodzi o tak zwanego „kierownika literackiego" w teatrze. P. Kamiński nie chce podobno z nikim dzielić „władzy." Ztąd niechęć, ztąd tendencyjność w sądach p.p. recenzentów o każdej ze sztuk wystawionych.

W zasadzie sam jestem przeciwny rządom aktorskim w teatrze. Ciążą one najczęściej ku repertuarowi, opartemu na twórczości nizkiego poziomu, obfitującemu w role efektowne, przeznaczone dla szorokiej publiczności. Sądzę jednak, że nie wolno w imię tej tylko zasady potępiać w czambuł każdej dyrektywy aktorskiej, nawet zasługującej na uznanie i zachętę. Bo dyrektywa p. Kamińskiego zasługuje, *jak dotychczas*, na uznanie. Mamy *częste* premjery swoich i obcych, klasyków i młodych; mamy staranną wystawę, trafną naogół obsadę. Przy pomocy swego lektora p. Grubińskiego radzi sobie p. Kamiński z materjałem bibljotecznym tak pomyślnie, że otrzymujemy raz po raz sztuki, mogące być ozdobą każdej sceny, każdego repertuaru. Być może, że to tylko gorliwość pierwszych miesięcy, która zakrzepnie potem w zwykłą nudę teatralną. Dopóki jednak korzystamy z dodatnich rezultatów tej spółki, nie wolno nam niszczyć jej lekkomyślnie, oddając ryzykownie teatr w ręce jakiegoś bardzo „kulturalnego" improduktywa twórczego o szerokich, brutalnych ambicjach. Odrobinę dobrej woli, odrobinę sumienności koniecznej przy kontrolowaniu wła-

snych wzruszeń estetycznych, p.p. recenzenci kurjerowi! Niech wam nie chodzi o „władzę“, ale o repertuar, nie o ambicję podrażnioną, ale o sztukę, o tę sztukę, którą z taką rozczulającą powagą piszecie przez duże S! Odrzućcie precz niefrasobliwą, bezczelną niesumienność, która dla ubocznych celów nie waha się zniszczyć powodzenia sztuki, napisanej ręką prawdziwego, głębokiego poety, umiejącego czerpać treść z odwiecznych pokładów *istotnego* życia.

Mówicie: „grają ją tylko w Petersburgu, nie grają w Europie.” To już oburza doprawdy. Więc wieczna niewola w rydwanie Zachodu? Więc więczny „paw i papuga narodów“? Czyż nie należy raczej uznać dobrego smaku dyrekcji, która mimo to wszystko wzięła na repertuar sztukę wielkiego pisarza — i zwyciężyła?

Nic, nic zgoła nie powinna nas obchodzić osoba p. Kamińskiego *poza teatrem*. (Co do mnie, nie znam go osobiście). Wszystko nam jedno, czy jest miękki, czy twardy, uprzejmy, czy arogancki. Złożoność życia społecznego nad przykremi rozdźwiękami daremnie i nie od dzisiaj załamuje bezsilne ręce. Bo jedno tylko jest jasnem: jeśli główny reżyser daje nam sztukę wybitnie literacką, a sceniczną, jeśli ją wystawia starannie i obsadza trafnie, jeśli, słowem, sprawia, że wzruszeni jesteśmy na długo po wyjściu z teatru, — to spełnia swój obowiązek chlubnie, i, dopóki tak jest, zasługuje na poparcie.

Zastanówmy się przez chwilę nad sztuką, której wystawienie takie przykre nasunęło nam refleksje. Treść jej wypełnia znany konflikt młodej, pozasłonecznej potęgi, która chce poruszyć „niebo i ziemię“, —z przyziemną, tępą doczesnością, co zna jedno tylko hasło— użycia za wszelką cenę, jedną tylko wolę — bierności w dynamice bytu, jedno tylko pragnienie — zrównania wszystkiego naokół do poziomu własnej nicości. Ivar Kareno pracuje nad wielkim dziełem filozoficznym. Sprzysięża się przeciw niemu naprzód zawiść wpływowego akademika Gyllinga, potem własna żona, mała, tępa samiczka, która ucieka z lowelasem, potem kolega uniwersytecki, młody filozof Jerven, zdrajca własnych ambicji twórczych za cenę t. zw. „karjery“ pod opieką wszechwładnego Gyllinga. Wreszcie głód. Ivar Kareno zostaje sam. Ibsenowski Stockman — naprawdę silny, bo — sam. Wychodzimy z teatru pewni, że zwycięży, że się nie sprzeda. (Inaczej sądzi zapewne krytyk, który przepędził „jeszcze jeden jałowy wieczór“).

Taki jest szkielet sztuki. Hamsun potrafi przedziwnie porywać i upajać nastrojową melodją swoich założeń. Koronkową robotę psychologiczną łączy z niewymuszoną, szczerą scenicznością. Jużcić nie taką, jaką „czaruje“ taki Sardou, lub Bernstein. Wyklinają wyniośle w ironicznych recenzjach tę tępą, mechaniczną robotę rzemieślników, — ale gdy się zjawi prawdziwy twórca i w cudnie barwnych kolorach natchnienia opowie im wzruszający dramat dusz ludzkich, — przebąkują o technice powieściowej sztuki — no! bo Hamsun pisze także powieści!

Krzywią się, że Elina Kareno — to psychologja chybiona: „zaprędko“ rzuca się w objęcia Bondesena. Nie sądzę. Hamsun od pierwszych scen ekspozycji przedstawia nam tę kobietkę z niepospolitą, wybitną plastyką. Już tam, w tych pierwszych scenach, widzi się jej zniechęcenie do męża; jeszcze się łudzi, jeszcze chce się łudzić, ale już dojrzewa w niej przekonanie, że ten mąż,—to ktoś „obcy,” ktoś, kto nie rozumie jej ideału „życia.“ Bo chce słońca, pieśni, tańca — ta mała Eunice. Chce rozkoszy stałej, spokojnej, bez troski, bez grozy Pamięci. To też w końcowych aktach, gdy jej nadzieje niezawodnie giną, a widmo głodu staje na progu, — odchodzi z innym. To jest zupełnie konsekwetne, tu niema łamańców logicznych.

Ale łamańce logiczne popełnia krytyk, który, choć wzrusza ramionami nad psychologją Eliny, pisze o grze (zresztą istotnie prześlicznej) p. Trapszo-Krywultowej: „Ani jednej nuty fałszywej *i przedziwne wyczuwanie momentu psychologicznego.*“

To chyba nie wymaga komentarzy, panowie!

Nie od dziś narzeka się na recenzentów. Już Goethe powiedział: „zabić tego psa, tego recenzenta!” Bo też dzieją się rzeczy niesłychane w literaturze, muzyce, malarstwie, rzeźbie,—wszędzie, gdzie prawdziwa twórczość spotyka się oko w oko z wyszarganą tandetą codzienności. Taki minjaturowy Gylling potrafi o głupstewku banalnem znajomego pisarczyka pisać feljetony, a poemat poważny nieznanego, niemiłego sobie autora zbyje kilkoma wierszami wzmianki. I nie można mu się dziwić nawet: *c'est une vache!*

Tyle. Na zakończenie zaznaczę jeszcze, że w teatrze Małym mieliśmy oryginalną premjerę p. Władysława Jastrzębiec Zalewskiego p. t. „Syzyfowe potomstwo”, rzecz, fotograficznie odtwarzającą męty warszawskiego życia. P. Z. pisze wcale zręcznie; włożył w swe „Potomstwo“ trochę własnych obserwacji, trochę remiscencji dawno znanych „typów“. Z istotną twórczością nie ma doprawdy nic wspólnego.

Bardzo utalentowany p. Lenczewski gra młodego Chorążeckiego nadzwyczaj pomysłowo; to typ; wogóle grano i wystawiono sztukę starannie i przyzwoicie.

Mieczysław Finkelstein Zięmbowski.

P. S. W ostatniej chwili dowiaduję się, że światowej sławy teatr Stanisławskiego w Moskwie wystawi niebawem „U królewskich wrót“. Za nim pójdą niewątpliwie teatry Europy.

M. F. Z.

ZOPERY

Repertuar operowy wypełniła przez ubiegłe dwa tygodnie „Madame Butterfly“. Analizę tego dzieła (z przykładami nutowymi) zamieścimy w następnym numerze.

KRONIKA.

= **Konserwatorjum Sterna w Berlinie** urządziło w sali Beethovena trzeci w bieżącym sezonie popis publiczny, na którym występowała z wielkiem powodzeniem orkiestra oraz soliści z liczby wychowańców konserwatorjum.

= **Helena Łopuska** występowała 11 bm. z własnym koncertem w Lipsku (w sali Kaufhaus'u). Program wypełniły następujące utwory: Fantazja chromatyczna i fuga, Sarabanda i Passepied — Bacha; Pastorale — Scarlattiego; Vogel als Prophet i Fantazja C-dur — Schumanna; nocturn cis-mol i etiudy: As-dur i cis-mol — Chopina; Vogelpredigt i Legenda—Liszta oraz utwory własne. Głosy prasy zagranicznej o tym koncercie podamy w przyszłym numerze.

= W czasie od 31 lipca do 13 września r. p. **W Monachjum** wystawione będą opery Mozarta: „Wesele Figara“, „Don Juan“, „Uprowadzenie z Seraju“ i „Cosi fan tutte“ (w Residenz teatrze) oraz arcydzieła Wagnera: „Mistrze-śpiewacy“, „Tannhäuser“, Tristan i Izolda“ i „Pierścień Nibelungów“ (w teatrze księcia Rezydenta).

= Słynny **kwartet czeski** obchodził w ubiegłym miesiącu 250 występ koncertowy. Koncert ten wypadł w Amsterdamie.

= „**Fausta**“ — **Gounoda** wystawiono w Paryżu w przeciągu niespełna 50 lat 1424 razy. Niezwykłem powodzeniem cieszy się również ta opera w Nowym Jorku.

= **Bibljoteka krolewska w Berlinie** w liczbie drogocennych zbiorów działu muzycznego posiada wszystkie autografy partytur operowych Mozarta z wyjątkiem partytury „Don Juana“, która znajduje się w bibljotece konserwatorjum w Paryżu.

= Wystawiona niedawno w Monachjum opera Reznicka „Donna Diana“ nie doznała w stolicy Bawarji zbyt sympatycznego przyjęcia

= **Opera „Maryjska“ w Petersburgu** wystawiła dotychczas w bieżącym sezonie: „Eugenjusza Oniegina“, „Rusłana i Ludmiłę“, „Dubrowskij“ (Naprawnika), „Carmen“, „Sniegoruczkę“ (Rimskiego - Korsakowa), „Fausta“, „Walkirje“, „Rigoletto“, „Damę Pikową“, „Judytę“ (Sierowa), „Romea i Julję“, „Tannhäusera“, „Demona“ i „Carskaja niewiesta“ Rimskiego-Karsakowa.

= P. **Filippi-Myszugę** zaangażowano na profesora do kijowskiej szkoły dramatyczno-operowej, założonej przez p. Miedwiediewa.

Bibljografja.

Dr. Steinhausen. *O błędach fizjologicznych techniki fortepjanowej i jej przekształceniu, spolszczył R. Becker, prof. kursów muzycznych im. Chopina w Warszawie. Skład główny u Gebethnera i Wolffa.*

(*ch*) Pod powyższym tytułem ukazała się w druku broszura uczonego niemieckiego, dotycząca techniki gry fortepianowej. Autor, wytykając fałszywe pojęcia o wydobywaniu tonu, o gimnastyce mięśni i stawów, zapoznaje z fizjologicznemi ćwiczeniami, jako podstawą techniki, z formami ruchu uderzenia, słowem dąży do przekształcenia dotychczasowej techniki fortepjanowej. Zagranicą dzieło Dr. Steinhausena wywołało swego czasu duże zaciekawienie, u nas nawet w gronie pedagogów fortepjanowych jest ono mało znane.

Ludwik Wawrzynowicz. *50 ćwiczeń rytmicznych. Warszawa, u Gebethnera i Wolffa.*

(*ch*) Ćwiczenia p. Wawrzynowicza, przełożonego szkoły muzycznej w Częstochowie, mają na celu gruntowne zaznajomienie się z rytmiką i przeznaczone są dla osób, uczących się gry fortepianowej. Jakkolwiek ćwiczenia te nie przedstawiają nic nowego (spotkać je można w każdej szkole na fortepian — przeważnie autorów zagranicznych—lub w specjalnych etiudach), nie są one jednak bez wartości. Nie brak w nich ani jednej odmiany rytmu, kombinacje zaś z grupami miarowemi i niemiarowemi pomyślane są bardzo dobrze. Wogóle ćwiczenia p. Wawrzynowicza można śmiało polecić p.p. nauczycielom gry fortepjanowej. Gdyby jednak praca p. W. doczekała się drugiej edycji, proszę zrobić małe poprawki: na str. 5 wiersz 2-gi (punkty postawić przy nutach rozwiązanych) i str. 11 Nr. 36 (zmienić pisownię nut trzymanych). Należałoby również uwzględnić ćwiczenia w taktach: $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ i $^6/_4$.

Ze spraw Warszawskiego Związku Muzyków.

Zjazd delegatów orkiestrowych.

Petersburskie Tow. wzajemnej pomocy muzyków orkiestrowych zwróciło się do naszego związku z propozycją przyjęcia udziału w Zjeździe delegatów orkiestr.

Przedmiotem obrad mają być następujące zagadnienia:

1) Brak sposobów zarobkowania i przyczyny tegoż.

2) Połączenie wszystkich stowarzyszeń muzycznych w Cesarstwie i Królestwie.

3) Ułożenie kontraktów dla przedsiębiorców.

4) Wolne wnioski.

Przewidując korzyści, jakie przynieść może tego rodzaju zjazd, Zarząd Zw. postanowił przyjąć w nim czynny udział.

Zjazd odbyć się ma w pierwszych miesiącach przyszłego roku.

Kronika Związkowa.

Stałym doradcą prawnym Związku zgodził się być znany adwokat przysięgły, p. Koszutski. (Porady prawne dla członków Zw. uskuteczniane będą bez żadnej dopłaty z ich strony.

Na miejsce urzędnika Zw. p. Przybytko (uwolnionego na własne żądanie), mianowano p. Zygmunta Jankielewicza.

Deficyt z koncertu Zw. zmniejszył się znacznie, dzięki skasowaniu przez władze zwykłego podatku na rzecz teatrów rządowych i magistratu, skutkiem starań Zarządu Związku.

W celu nieobciążania członków Zw. składkami, w Zarządzie Zw. postanowiono prenumeratę „Młodej Muzyki" regulować z funduszu administracyjnego.

Zorganizowano drugą orkiestrę Zw. Kierownictwo powierzono młodemu kapelmistrzowi, p. A. Wyleżyńskiemu.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

O g ł o s z e n i a.